



Adaptación de grabados de Hans Holbein para la *Cárcel de amor* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551)*

M^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza (España)
mmarin@unizar.es

JANUS 6 (2017)

Fecha recepción: 5/04/17, Fecha de publicación: 31/05/17

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=81>>

Resumen

En la dilatada trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro en el siglo XVI, el texto permanece siempre fiel, pero en las sucesivas ediciones el libro va cambiando de formato, de letra y de ilustraciones. En 1551, en la imprenta zaragozana de Esteban de Nájera se publica una edición en 8º totalmente renovada en su programa iconográfico. El presente artículo estudia el origen de sus xilografías y su adaptación al texto. Parte de los grabados que ilustran esta edición tardía son copias de dibujos del pintor alemán Hans Holbein el viejo (1497-1543), en concreto de las series diseñadas para ilustrar las *Historiarum Veteris Instrumenti Icones* y la *Danza de la Muerte*. Las fuentes que pudo manejar el entallador de las copias pudieron ser los *Retratos o tablas del Testamento Viejo* (Lyon, 1543) y *Les Images de la Mort* (Lyon, 1547).

Palabras clave

Cárcel de amor, Esteban de Nájera, grabados, Hans Holbein, Miguel de Zapila, novela sentimental

Title

Adaptation of engravings by Hans Holbein for *Cárcel de amor* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551)

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI20212-32259 “Reescrituras y relecturas: hacia un catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600” del Ministerio de Economía y Competitividad y se inscribe también dentro del grupo investigador “Clarisel”. Quiero agradecer la generosa ayuda de José Manuel Pedraza, M^a Jesús Lacarra, Juan Manuel Cacho, Ana Martínez Pereira y Víctor Infantes, siempre en el recuerdo.

Abstract

In the extensive editorial trajectory of *Cárcel de Amor* from Diego de San Pedro in the XVI century, the text remains as in its origins, although in the following editions changes in format, letters and illustrations arise. In 1551, in the printing house from Esteban de Nájera in Saragossa, a refurbished edition is published showing a totally renewed iconographic program. This article studies the origin of its iconographies and its adaptation to the text. Part of the woodcuts that illustrate this late edition are copies of the drawings from the German painter Hans Holbein el viejo (1497-1543), in particular of the series designed to illustrate *Historiarum Veteris Instrumenti Icones* and *Danza de la Muerte*. The sources of the copies the engraver might have used are *Retratos o tablas del Testamento Viejo* (Lyon, 1543) and *Les Images de la Mort* (Lyon, 1547).

Keywords

Cárcel de amor, Esteban de Nájera, Hans Holbein, Miguel de Zapila, sentimental romance, woodcuts



Para Víctor Infantes

A mediados del siglo XVI, en la imprenta zaragozana de Esteban de Nájera se publica una nueva edición de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, de la que hoy solo se conoce el ejemplar (incompleto) conservado en la Hispanic Society of America, procedente de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros¹. Se trata de una edición en 8º, impresa en letra gótica y adornada con un buen número de grabados. Como es habitual en su dilatada trayectoria editorial, esta nueva edición de la *Cárcel de amor* se publica con la adición de Nicolás Núñez y junto a la anónima *Question de amor* (Marín Pina, 2016). Sin colofón y a falta de los primeros folios, la edición puede datarse en 1551, fecha que figura en la portada de la continuación de Núñez y que presumimos similar a la perdida. La repetición de los mismos grabados en los tres textos (Diego de San Pedro, Nicolás Núñez, *Question de amor*) nos lleva a pensar que salió de la imprenta de Esteban de Nájera, a quien pertenece el escudo tipográfico que figura al pie

¹ Agradezco a la Hispanic Society la consulta directa del volumen y su permiso para reproducir las imágenes de la edición, así como la atención prestada por el Dr. John O'Neill. Lo registra Penney (1965: 496) y lo describe con detalle Corfis (1987: 34, entrada 1.21). Ver también la entrada correspondiente en la base de datos Comedic: catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600 [en línea]. <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>>.

de la portada de la *Question de amor*², y que estuvo costeada por el librero Miguel de Suelves, alias Zapila, cuyo grabado (un águila con alacrán en el pico rodeada por el lema “VLTIO IVSTA”) ocupa un lugar relevante en el centro de dicha portada³.

La producción de Esteban de Nájera es relativamente escasa, pues abarca los años 1550-1558⁴, pero muy relevante desde el punto de vista literario. A él se deben varios y señalados repertorios poéticos, empezando por la *Primera y Segunda parte de la silva de varios romances*, publicadas ambas en 1550. Al año siguiente, en 1551, imprimirá, entre otras obras, la *Tercera parte de la silva de varios romances*, el *Cancionero llamado Vergel de amores*, la *Cárcel de amor* y la *Question de amor*, todas ellas costeadas por Miguel de Zapila, como se deduce de la reiterada presencia de su citada empresa. En los dos primeros años de su actividad impresora, Esteban de Nájera acomete la publicación de las tres *Silvas*, que pueden considerarse “el primer eslabón de una de las campañas de publicaciones poéticas más ambiciosa e innovadora que conocemos en su tiempo” (Beltrán, 2016: 110), a la par que sigue apostando por la reedición de un “clásico” de las prensas zaragozanas como es la *Cárcel de amor*, que con más de medio siglo de vida todavía seguía siendo, aparentemente, un producto económicamente rentable⁵. Una parte de su producción consiste, pues, en dar salida al vino viejo en odres nuevos.

² La portada de la *Question de amor* presenta una fachada arquitectónica similar a la empleada en los libros de Alfonso López de Corella, *De vini commoditatibus* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550), de Juan Ruiz de Bustamante, *Adagiales ac metaphorice formule et ad dicendum et a scribendum val de útiles et necessarie hispano sermón*, Zaragoza, Stephanus H. de Nagera, 1551 (reproducida por Sánchez, 1913-1914, II: 10), y pareja a la que abre el libro primero de *La lengua de Erasmo nuevamente romançada* (h. B3), impresa en Zaragoza a costa de Miguel de Çapila, también por Esteban de Nájera, en 1551. Sánchez (1913-1914, II: 14) cuestiona la fecha y el lugar de edición de la *Question de amor*, pero está claro que es Zaragoza, 1551. El frontispicio está firmado con las iniciales ID-V-M-F, que responden al nombre del cortador Juan de Vingles, mientras que, siguiendo a Thomas (1949), interpretamos MF como “me faciebat”. El escudo tipográfico es el de Esteban de Nájera (ver Vindel, 1948: n° 156, pero el n° 157 es la marca del librero Miguel de Suelves).

³ La empresa del librero aragonés Miguel de Suelves (también conocido como Miguel de Zapila), reproduce el emblema CLXXII de Alciato, donde se muestra un cuervo con un escorpión en el pico y el mismo mote IVSTA VLTIO (‘la justa venganza’) (Esteban Lorente, 2000: 157). Sánchez (1913-1914, II: p. 2) la identifica como un águila con escorpión o alacrán en el pico, pero lo vincula a Esteban de Nájera y no al librero aragonés, del que sí da, en cambio, alguna noticia (1913-1914, II: 14).

⁴ Sobre Esteban de Nájera o Esteban García de Nájera se conocen escasos datos. Para su actividad, ver Delgado (1996, vol. 2: 483, n. 616) y, especialmente, Pedraza Gracia (1997; 2000: 17-19; 2013: 317, nota 32). Recientemente se está revalorizando su labor como uno de los antólogos más significativos del siglo XVI (Montero, 2005; Caravaggi, 2016).

⁵ Estos y otros proyectos editoriales de Esteban de Nájera han de explicarse siempre en comandita con el librero Miguel de Zapila, quien sin duda alguna tenía un extraordinario

1. LA RENOVACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA *CÁRCEL DE AMOR*

En 1551, la trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en España estaba llegando a su fin. Después de más de medio siglo de vida, Esteban de Nájera y Miguel de Zapila estimaron que todavía merecía la pena su reedición y siguieron apostando por ella. Lanzaron al mercado una edición de pequeño formato, en 8º, ilustrada con grabados muy diferentes a los que adornaron la temprana edición zaragozana, en 4º, de 1493 (Pallarés, 1994; Marín Pina, 1995) y otras ediciones posteriores y que marcaron en su momento unos hitos históricos en el panorama impresor hispánico (Cacho Blecua, 2007)⁶. La última vez que se emplearon las conocidas maderas de Hurus en la imprenta zaragozana fue en la edición de 1542, en 4º, impresa por Jorge Coci, a costa de Bartolomé de Nájera y Pedro Bernuz. En esa fecha, el notario e impresor Pedro Bernuz, cuya esposa Isabel Rodríguez era sobrina de Coci, ya se había hecho, junto a Bartolomé de Nájera, con el negocio de la imprenta del impresor alemán, aunque seguían utilizando el nombre de Jorge Coci como marca de la casa. La documentación notarial exhumada por Pedraza Gracia (1997: 35; 2000: 17) revela que Esteban de Nájera había sido oficial de la imprenta de Jorge Coci y que mantenía una estrecha relación con Pedro Bernuz, lo que hace pensar que, de haberlo querido, podría haber tenido acceso a las matrices originarias, lo mismo que a los grabaditos que adornan la edición de 1523, inspirados en las primeras maderas (Cacho Blecua, 2007: 368; Parrilla, 2016: 268-280), en el caso de que realmente esta edición se imprimiera en Zaragoza, como dice el colofón, y no en Venecia, como sugiere la crítica. La utilización de nuevos grabados puede explicarse bien porque los primeros (1493, 1523) ya no se encontraban entre los materiales de la imprenta (lo más probable) o bien porque había un deseo verdadero por renovar la iconografía del libro. A falta de los mismos, y ante el interés por ilustrar la obra, se evita copiar los originarios, cuya calidad sin duda nunca habría sido la misma, como sucede

olfato comercial. Carmen Parrilla (2006) advirtió que la *oratio* puesta en boca del Gran Capitán en la edición zaragozana de 1554 de la *Crónica llamada de las dos conquistas del Reyno de Nápoles*, estaba calcada de la de Leriano a sus tropas en la *Cárcel de amor*. Su intuición sobre su procedencia, la *Cárcel de amor* de 1551, se confirma. Ambas ediciones salieron de la imprenta de Esteban de Nájera y a costa de Miguel Zapila, por lo que cabe pensar que éste o el propio Nájera procedieran a la inclusión de la arenga. No era la primera vez que se hacían estos trasvases de materiales entre la *Cárcel de amor* y obras relacionadas con el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, pues ya la temprana edición de *La Conquista del reyno de Nápoles* (Zaragoza, Jorge Coci, 1505) se había ilustrado con el grabado del desafío entre Leriano y Persio (Vázquez Bravo, 2016: 21, 102).

⁶ Al margen de otras menciones aisladas en estudios sobre el arte del grabado, se han ocupado detenidamente de ellos Fraxanet (1984), Deyermond (2002), Cacho Blecua (2007) y Francomano (2015).

con los de 1523, y se opta por otros nuevos. El conjunto de grabados ahora empleados nada tiene que ver con los creados *ex profeso* para la edición incunable, todos de una misma factura. Los actuales son, en gran medida, materiales de acarreo y copia de xilografías de otros libros sometidas a diferentes manipulaciones con el fin de ajustarlas, con mayor o menor fortuna, al contenido del libro.

En el estado actual, la *Cárcel de amor* de 1551 está ilustrada por un total de treinta y tres grabados, pertenecientes a dieciséis matrices diferentes (incluyo en el cómputo el grabado de la portada perdida, por considerar que sería similar al de la continuación de Núñez) y clasificables en tres grupos: escenas, tacos y adornitos. De todas ellas las más interesantes son, sin duda alguna, las escenas, unas xilografías de pequeño formato (entre 50 y 54mm x 65 y 67 mm) que responden a siete modelos distintos, algunas de ellas varias veces repetidas:

1. Caballero escribiendo (hs. A7r., B2v., C3r., D1r., E7v.).
2. Caballero y dama dialogando (grabado desconocido) (hs. C2r., E6v.).
3. Asalto a una ciudad (hs. C4r., E3v.).
4. Duelo de caballeros ante un rey entronizado (hs. C4v., E5v.).
5. Audiencia real con damas y caballeros (hs. C5v., E6r.).
6. Encuentro entre damas, una en ademán de auxilio (hs. D6v., G2r.).
7. Castillo con niño (h. G4r.).

Todas están firmadas por la letra “L”. El desconocido monogramista pudo ser el encargado de la selección de los grabados que después copió y cortó para ilustrar el nuevo texto⁷. Manejó, al menos, cuatro fuentes diferentes, dos de las cuales nos remiten a diseños de Hans Holbein (modelos 1, 3, 5 y 6); otra, al *Orlando furioso* (modelo 4) y la última, a una fuente todavía no identificada (modelo 2).

2. LAS *HISTORIARUM VETERIS INSTRUMENTI ICONES* DE HANS HOLBEIN

La primera xilografía que encontramos en este ejemplar incompleto de la *Cárcel de amor* es la de un caballero escribiendo en su cámara (modelo 1) que quiere representar a Leriano. El grabadito es una adaptación de un dibujo del rey David de Hans Holbein el joven (1497-1543) y nos da la pista para localizar la principal fuente de inspiración de la parte más relevante del nuevo programa iconográfico. Este conocido pintor alemán, natural de

⁷ En dos ocasiones la letra “L” aparece flanqueada por dos pequeños tréboles (grabados hs. C5v. y E6r.). No lo identifico con ninguno de los monogramistas que firman con la misma inicial registrados por Nagler (1897, vol. IV, ítem 876) o Thieme (1980).

Augsburgo, ejecutó sus primeros trabajos en Basilea y fueron la mayoría de ellos para el floreciente y lucrativo arte de la imprenta (Werner Grohn, 1964; Salvini, 1972; Bernat Vistarini, 2001). En la ciudad suiza, a su regreso de Francia en 1524 y antes de viajar a Inglaterra en 1526, realizó probablemente los dibujos de las *Historiarum Veteris Instrumenti Icones*, obra a la que pertenece el citado grabado del rey David, de la *Danza de la Muerte o Totentanz* y el *Todesalphabet* o alfabeto macrabo (c.1524) historiado con una “danza macabra” en miniatura⁸. Todas estas obras surgen en un convulso clima religioso derivado del pulso entre el protestantismo iconoclasta y el catolicismo, ante el que Holbein no se pronunció expresamente. De hecho no queda claro cuál era la finalidad inicial de las *Historiarum Veteris Instrumenti Icones*, si las concibió para adornar alguna edición de la Biblia o una edición luterana del Antiguo Testamento (Bernat Vistarini, 2001: 41)⁹. Muchos de estos dibujos fueron grabados por el cortador alemán Hans Lützelberger, quien con suma destreza consiguió mantener la expresividad y la sensación de movimiento de las figuras holbeinianas. A la muerte de Lützelberger, los grabados pasaron a manos de los impresores Melchor y Gaspar Trechsel, quienes reclamaron los moldes como pago del adelanto ofrecido al grabador (Bernat Vistarini, 2001: 38; Infantes, 2007: 13).

Las *Icones*, título abreviado por el que se conocen las *Historiarum Veteris Instrumenti Icones ad vivum expresase. Una cum brevi, sed quad fieri potuit, dilucida earundem expositione*, conforman un ciclo de noventa y dos (en ediciones posteriores noventa y cuatro) ilustraciones del *Antiguo Testamento*, cada una de ellas de muy pequeño formato (60x86 mm aproximadamente), y vieron la luz en 1538, en una edición en 4º, en las prensas lionesas de los citados hermanos Trechsel (Baudrier, 1901: 175)¹⁰.

⁸ La *Danza de la Muerte* de Holbein es considerada una obra maestra, pero en esencia, como puntualiza Salvini (1972: 9), no se trata de una verdadera Danza o *Totentanz*, sino, “de una serie de ‘imágenes mortis’ o ‘simulachres et histoires faces de la mort’, es decir, una serie de cuadritos de género en los cuales la muerte comparece a interrumpir las habituales ocupaciones del emperador, del obispo...” y el esqueleto está allí como un personaje más, todo ello con un sello sosegadamente realista. Por su parte, la riqueza iconográfica es mayor en las *Historiarum Veteris Testamenti Icones* que en el alfabeto de la muerte, que puede verse reproducido en el trabajo de Rodríguez Pelaz (1999: imagen 16, pp. 305-306). Ninguna de las imágenes de este alfabeto guarda relación con las grabados de la *Cárcel de amor*.

⁹ Algunos de estos dibujos se asemejan a las pinturas murales que decoran la Grossratsaal (Sala del Gran Consejo) del ayuntamiento de Basilea. Dicha sala se adornó con un programa pictórico que tenía como tema “la exaltación de principios éticos representados en episodios del Antiguo Testamento y de la antigüedad clásica” (Salvini, 1972: p. 92). Entre las figuras reproducidas se encuentra la del rey David (imagen 30 d) y su estética es similar a la de las *Icones*. La primera fase de este trabajo de pintura mural se concluyó en 1522.

¹⁰ Puede consultarse el ejemplar digitalizado de la Bayerische Staatsbibliothek en <<https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=viewer&l=en&bandnummer=bsb00075239&pimage=00008&v=100&nav=>> [22/05/2017]. En 1538 los Trechsel publicaron

Antes de que las *Icones* se difundieran a través de esta edición, se sacaron copias de las pruebas de artista de los grabados y se emplearon para adornar la Biblia publicada por Christoph Froschauer en Zurich en 1531, lo que contribuyó a la temprana transmisión de dichas imágenes (Michael, 1991: 29 y 37)¹¹. El reconocimiento internacional que iba alcanzando el arte de Holbein y el olfato comercial de los Trechsel y de los libreros Jean y François Frellon les llevó a reeditar el libro con los grabados en diferentes combinaciones de idiomas (latín-francés, latín-español, inglés-francés) en numerosas ocasiones entre 1538 y 1549 (Bernat Vistarini, 2001: 41). La francesa lleva por título *Historiarum Veteris Testamenti Icones, ad vivum expresase* (Lyon, 1539) y, como las restantes, se enriquece con diferentes paratextos y con unos versos al pie de cada uno de los grabados atribuidos a Gilles Corrozet (Baudrier, 1901: 175-177)¹². Como sucederá también con la *Danza de la Muerte*, en las ediciones de las *Historiarum Veteris Testamenti Icones*, los grabados holbeinianos se muestran en una disposición editorial pareja a la de la literatura de emblemas: la imagen aparece inscrita entre un texto latino de la Biblia, cual lema, mote o *inscriptio*, y unos versos (cuartetas o quintillas, según la lengua de las ediciones) que hacen las veces de epigrama o *suscriptio* (Bernat Vistarini, 2001: 47-48; Infantes, 2007: 15).

En 1543 los hermanos Frellon publicaron una versión latina-española, en octavo, con el título *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un muy primo y sutil artífice*, que reeditarán en 1549 (Baudrier 1901: 191-192)¹³. Tras esta versión española, González Echevarría (2002) sitúa la figura de Miguel Servet. La amistad del humanista con los Trechsel y los Frellon, así como con los grabadores Hans Lützelberger y Veit Specklin, justifica su implicación en la empresa. Tres años antes de que aparecieran los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Servet publicó en Amberes, en 1540, en las prensas de Juan Steelsio, una versión de Biblia en castellano y en prosa copiando los mismos grabados, titulada *Ymagines de las historias del Viejo Testamento al vivo exprimidas & representadas, juntamente con una breve declaración*

también la *Biblia utriusque Testamenti iuxta Vulgatam translationem*, una Biblia Vulgata en tamaño folio, con los mismos grabados.

¹¹ Estas pruebas, así como otros muchos materiales visuales relacionados con las Danzas de la Muerte, pueden verse reproducidas en la página <<http://www.dodedans.com/Eholbein-proof.htm>> [22/05/2017].

¹² Un ejemplar del mismo puede consultarse en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79117k>.

¹³ Tomo las imágenes y cito por la edición digitalizada de la BNE (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000062510&page=1>), que es también la que edita Bernat Vistarini (2001). En esta versión española, el sello y el nombre de los Trechsel ha sido sustituido por el de los hermanos Frellon, a quienes pertenece la divisa de la portada (el cangrejo y la mariposa, con la palabra MATURA).

*dellas quanto pudo ser*¹⁴. Esta versión en prosa sería el borrador o el precedente de la versiones lionesas de los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo* (1543, 1549), a cargo también de Servet, según la propuesta de González Echevarría (2002: 145).

La popularidad de estos grabados de origen holbeiniano se extiende y crece por toda Europa. En 1540, algunos de estos dibujos aparecen reproducidos en tres letras capitulares historiadas (“I”, “H” y la “D”) del libro de Francesco Priscianese, *De Primi Principii della Lingua Romana*, publicado en Venecia por Bartolomeo Zanetti. Como advirtió Michael (1990), son adaptaciones libres de los grabados de las *Icones* y difieren de sus modelos principalmente en las figuras humanas. Nos interesa especialmente la letra I, por ser una inversión casi exacta del dibujo de Holbein del rey David escribiendo para ilustrar el Salmo I (ver, más adelante, fig. 1). El artista introduce cambios: cortó la escena subsidiaria de la vista al aire libre a través de la ventana, como sucederá con la xilografía de la *Cárcel de amor*, y reemplazó la cara del rey David por la de un hombre con barba, quizá un retrato del autor o del artista¹⁵. Se ha sugerido que el diseñador de las mismas pudo ser Tiziano y el cortador Giovanni Britto (Michael, 1990: 241; Andreoli, 2006: 182).

Gabriel Giolito también elige los grabados de Holbein para ilustrar, junto a otras estampas, la edición de una Biblia en vulgar para la que obtiene privilegio el 21 de abril de 1543 (Nouvo-Coppens, 2005: 226; 2006: 132). En la confección de estos grabados participaron varios artistas, entre ellos el citado Giovanni Brito (o Johannes Breit), un alemán llegado a Venecia a mediados de la década de 1530 (Michael, 1990: 244). En su edición del *Orlando furioso* de 1547, en una carta a los lectores, Gabriel Giolito anunciará su publicación (“il vecchio et nuovo Testamento, pur in questa nostra lingua”, [Coppens-Nuovo, 2006: 131, nota 23]), sin embargo el proyecto quedó truncado por causas desconocidas. Quizá pudo deberse a las suspicacias y recelos que suscitaba la traducción del humanista florentino Antonio Brucioli, conocido seguidor de la Reforma (Coppens-Nuovo 2006: 136), que era la que pretendía reproducir Gabriel Giolito, aunque ilustrada con nuevos grabados parte de cuales eran copias de las *Icones* holbeinianas.

¹⁴ Como se indica en el contrato con los Frellon, Servet realizó una edición doble: una edición latina y otra bilingüe latín-español. A juicio de González Echevarría (2002: 139), Servet fue también el artífice de la traducción en verso de las ediciones lionesas de 1543 y 1549. La edición antuerpiense copia sus grabados. Ver, por ejemplo, los de IOSVE XII (h. E2r.) y ESTHER I & II (h. I2v.), simplificados en sus figuras con respecto al original, en la edición digitalizada en Google, https://books.google.es/books?id=2NJRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. [22/05/2017]

¹⁵ Michael (1990: 244) reproduce la imagen en las figuras 120 y 121, así como Andreoli (2006, cap. IV, fig. 8).

Aunque presumiblemente estaba todo dispuesto y contaba ya con los grabados cortados por varios artistas, entre ellos el mencionado Giovanni Brito, la anunciada publicación no se llevó finalmente a efecto de forma inmediata. Serán sus herederos, Giovanni Giolito de Ferrari el joven y Giovanni Paolo Giolito de Ferrari, quienes en 1588 den a las prensas una Biblia en cuarto, pero en este caso en latín, con más de ciento treinta y cinco ilustraciones, de las cuales al menos cincuenta y cuatro dependen de las *Icones* (Michael, 1990: 239; Nuovo-Coppens, 2005: 226).

En los años siguientes a la obtención del privilegio para la publicación de la Biblia en italiano, y para amortizar la inversión en los grabados del Viejo Testamento, Gabriel Giolito dará otra salida a algunos de ellos, utilizándolos en obras profanas que nada tienen que ver con el proyecto inicial. Nueve estampas relacionadas con las *Icones* aparecen en una edición del *Decamerón* de Boccaccio de 1552 (Michael 1990: 242; Coppens-Nuovo, 2006: 124) y seis, diferentes de las anteriores, ilustran *Le Transformationi*, la traducción italiana de las *Metamorfosis* de Ovidio a cargo de M. Lodovico Dolce, publicada en Venecia, por Gabriel Giolito de Ferrari, en 1553 (Michael, 1990: 242; 1992: 46). La decisión de emplear estos grabados en un contexto tan diferente pudo deberse a Ludovico Dolce, que trabajó estrechamente con la imprenta de Giolito y es probable que fuera el responsable de la concepción y del uso de las ilustraciones en la producción impresa de esos años.

En España, además de en la *Cárcel de amor* de 1551, encontraremos algunos de estos grabados de diseño holbeiniano en el alfabeto historiado recogido en el *Libro en el qual hay muchas suertes de letras historiadas con figuras del Viejo Testamento y la declaración dellas en coplas, y también un abecedario con las figuras de la Muerte*, año 1555. Como reza el colofón, el libro fue impreso por Esteban de Nájera, a costa de Miguel de Capila (*sic*), mercader de libros, cuya marca cierra la edición¹⁶. Las letras se superponen sobre los grabados de los citados *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, como sucede también con el alfabeto de la *Danza de la*

¹⁶ En el ejemplar digitalizado de la BNE (R/40714), el texto está encuadernado junto al *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente. Hecho y experimentado por Juan de Yciar vizcaíno, impressa a costa de Miguel de Çapila, mercader de libros vezino de Çaragoça, año 1555*. En ese mismo año de 1555, se imprime también (*sine notis*, pero Zaragoza, Esteban de Nájera) el *Libro sotilissimo y provechoso para deprender a escrevir y contar, el qual lleva la misma orden que lleva un maestro con su discípulo en que están puestas las cinco reglas más principales de guarismo y otras cosas sotiles y provechosas*, dedicado, como el anterior, a Diego de los Cobos, marqués de Camarasa. Puede verse digitalizado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Cataluña, https://archive.org/details/bub_gb_3wYZrXiHBokC [22/05/2017]. Carece de la dedicatoria y solo reproduce los mismos abecedarios que el *Arte subtilissima*.

muerte y como hiciera ya Holbein en su *Todesalphabet* (c. 1524)¹⁷. En este libro zaragozano de letras historiadas, el alfabeto creado a partir de los grabados de los *Retratos* repite al pie de cada una de las letras las coplas en español de la edición lionesa de 1543. Nos interesa, en concreto, la letra H (Josué XII [h. A7v.]) y la letra Q (Ester I. II. [h. B3v.]), por contener dos escenas holbeinianas similares a las empleadas para la ilustrar algunos pasajes de la *Cárcel de amor* (ver, más adelante, fig. 5 y fig. 6). Aunque se suelen atribuir a Juan de Iciar y a Juan de Vingles, los abecedarios de este *Libro en el qual hay muchas suertes de letras historiadas* no tienen nada que ver con ellos¹⁸ y, como sugiere Ana Martínez Pereira (2003-2004: 148), han de relacionarse con la imprenta de Adrián de Anvers, en Estella¹⁹. En sus prensas Miguel de Zapila, en 1557, publica las *Series totius historiae sacri Evangelii Iesu Christi* de Pedro de Irurozqui, donde se mezclan indistintamente letras de los dos abecedarios basados en las dos obras holbeinianas, en la *Danza de la Muerte* y en los *Retratos*²⁰.

Lo que evidencian todos estos ejemplos es que los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo* (lo mismo que la *Danza de la Muerte*) se difundieron por toda Europa y se conocían y manejaron en el entorno de la imprenta de Esteban de Nájera y del librero Miguel de Zapila. Por su novedad, por su proyección internacional, por su calidad y por su valor

¹⁷ Para los alfabetos de Holbein y sus imitaciones (incluido Vingles), ver la citada página <http://www.dodedans.com/Eholbein.htm>. [22/05/2017], con excelentes reproducciones, así como Rodríguez Pelaz (1999).

¹⁸ La atribución a Juan de Vingles se basa en el mero hecho de salir de la misma imprenta y, como ya se ha dicho, de estar encuadradas juntas ambas obras. En el libro de Juan de Iciar, *Recopilación subtilissima intitulada Ortographia práctica*, Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1548, lo mismo que en sus reediciones posteriores (con el título *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente*), Zaragoza, 1550 y 1553, no aparece ninguno de los dos alfabetos citados de inspiración holbeiniana. En la edición zaragozana de 1555, impresa a costa de Miguel de Zapila, en cambio, se emplean ya tres iniciales ilustradas: la letra A de las *Icones* (Adán y Eva, h. A2r.), la letra T del alfabeto macabro (h. G3r.) y la letra C de las *Icones* (Jacob, h. G4r.). Otro asunto es que Vingles copiara, efectivamente, el Alfabeto de la Muerte de Holbein, del que se han conservado las letras C y M, y que realizara otro alfabeto a partir de las *Icones* o *Retratos*, del que hasta la fecha solo se conoce la letra A (Thomas, 1949: 34).

¹⁹ Se ha estudiado, principalmente, la difusión del alfabeto macabro inspirado en la *Danza de la Muerte* de Holbein en tierras navarras (Rodríguez Pelaz, 1999; Ostolaza Elizondo, 2004), aunque los testimonios gráficos hasta ahora aportados son posteriores a la *Cárcel de amor* de 1551.

²⁰ Ostolaza Elizondo (2004: 350) atiende solo al alfabeto macabro, que considera una variación sobre el de la *Danza de la Muerte* de Holbein, pero para otras capitales se recurre al abecedario inspirado en los *Retratos*. Por su relación con grabados de la *Cárcel de amor* de 1551, son de interés la letra Q (fols. i r. y xvij v.) y la letra H (fol. xiv r.); ver la edición digitalizada http://www.liburuklik.euskadi.net/visor/imprimir.jsp?namicus=90008086&folder=parlamento&fecha=&volumen=&extensionIMG=jpg&num_img=0013&zoom=60.

narrativo, se recurrió a ellos para ilustrar de nuevo el popular texto sampedrino. Ateniéndonos a las fechas, esta edición zaragozana de la *Cárcel de amor* de 1551 es un testimonio temprano de la popularidad alcanzada en España por ambas obras y de la reutilización de sus grabados en textos profanos²¹. Veamos cuál es su nueva lectura.

2.1. De la historia sagrada a la novela sentimental

El grabado elegido para representar a Leriano escribiendo (fig. 1) es, como ya se ha dicho, el del rey David componiendo los Salmos (fig. 2), procedente de los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Lyon, 1543.



Fig. 1. *Cárcel de amor*, Zaragoza, 1551



Fig. 2. *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Lyon, 1543

La estampa aparece encuadrada entre una cita latina (“David spiritu Dei afflatus, beatitudines vir describit. Impiorum quoque & infidelium interitum praedicit”, Psalm, I) y una quintilla que destaca esta imagen del rey escritor autor de los Salmos: “David con la gracia y don / De Dios describe y advierte / Los bienes del buen varón, / Y también la maldición / De los malos y su muerte” (h. K3r.). Holbein lo representa ensimismado en la escritura en la soledad y quietud de una cámara renacentista, ricamente adornada con una cortina al fondo y cojines en el alféizar, con el arpa colgada en la pared. Sentado en un rico sillón, compone en la mesa los Salmos, al primero de los cuales (“Bienaventurado es el hombre que no anda en el consejo de los impíos ni se detiene en el camino de los pecadores”)

²¹ El libro de los *Retratos* figura en la librería rica de Felipe II (Gonzalo Sánchez-Molero, 1996: 733). Entre las imitaciones de estos grabados, y circunscribiéndolos al ámbito aragonés, pueden recordarse algunos tapices de La Seo de Zaragoza, paños que pertenecieron al inquisidor y arzobispo de Zaragoza Andrés Santos. Se advierten huellas en el tapiz de Capricornio, inspirado en el “retrato” de “Jacob a punto de expirar” (anterior a 1566) y en el de “Moisés en el monte Horeb”, con referente en la estampa holbeiniana “Moyses pascit oves (Exodi III)” (Aznar Recuenco, 2016: 381 y 412).

parece aludir la imagen de los dos peregrinos que se ven desde la ventana (Woltmann, 1869: 27). El monogramista L ha eliminado los atributos que identifican al rey David, la corona y el arpa, ha reducido el grabado eliminando la vista de la ventana y ha añadido una mosca (de tamaño desproporcionado) sobre la colcha del estrado²². De este modo el rey David pasa a representar a Leriano (y una vez al Autor) escribiendo sus cartas y cartel de desafío. Es el grabado que más veces se repite, lo mismo que su equivalente en la edición incunable (Deyermond, 2002: 525).

Tras un grabado (modelo 2, caballero y dama dialogando) todavía no identificado, pero sin relación con las series holbeinianas, encontramos otra xilografía que representa a unos caballeros a las puertas de una ciudad (fig. 3). El grabadito resulta de la unión de dos xilografías de los *Retratos* (fig. 4 y fig. 5).



Fig. 3. *Cárcel de amor*, Zaragoza, 1551

²² Nuestro desconocido entallador opera, como otros muchos, manipulando las imágenes heredadas, como hace también Vingles, que copia una y otra vez xilografías anteriores. Ver, por ejemplo, el grabado que representa la venida del Espíritu Santo, que graba Vingles para *La vida de Nuestro Señor Jesucristo*, de Pedro de la Vega, y que imprime en Zaragoza Bartolomé de Nájera en 1551. En este caso lo copia directamente del que aparece en *El viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidembach (Zaragoza, Pablo Hurus, 1498). Copia hasta el menor detalle de las figuras, “pero modifica el marco arquitectónico, de forma que lo que era un interior de gusto gótico lo convierte en una arquitectura renacentista” (Aznar Grasa, 1989: 505). De todos los que emplea Giolito para el *Decamerón*, el que más se aviene con el modo de proceder del autor de la *Cárcel de amor* es el que ilustra I, 9, La mujer de Teckoa (2 Sam. 14); si se compara con el original, se advierte cómo se han introducido tres soldados que no estaban en el grabado de las *Icones* (Coppens, 2006: 126-7).



Fig. 4. Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, Lyon, 1543



Fig. 5. Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, Lyon, 1543

En primer lugar, la que ilustra el libro de Josué, capítulo 12, referida al momento en el que Josué conduce a los israelitas a la conquista de Canáan, la tierra prometida (fig. 4). En el mismo, se representa a Josué como caballero al frente de sus hombres después la batalla, como dice la quintilla: “Josué buen capitán / Y su ejército esforçado / A los reyes tras Jordán / Sangrienta batalla dan / En que los han degollado” (h. E4r.). En segundo lugar, la xilografía referida al libro II de los Macabeos, capítulo V, cuando Antíoco anuncia una nueva conquista de Egipto y durante cuarenta días aparecen en el cielo tropas y escuadrones en lucha. La quintilla reza: “Quando otra vez conquistar quería / A Egipto Antíoco / Por Hierusalén pasar / Vieron cosas de espantar / Que aun el pensallas no es poco” (h. N2v.) (fig. 5). A partir de ambos, el monogramista L ha creado una nueva escena: ha tomado parte de la vista de la ciudad de Jerusalén, eliminando la visión celestial, y ha colocado al fondo el grupo de caballeros del ejército de Josué (fig. 3). La primera vez que se emplea este grabado en la *Cárcel de amor* es para ilustrar los preparativos del duelo entre Leriano y Persio. Posiblemente, la utilización del término “batalla” por parte del texto sampedrino para referirse a este reto singular (“sabiendo el rey que estavan concertados en la batalla, asseguró el campo [...] e señalado el lugar donde hiziessen la batalla...” (h. C4r.)²³ y la mención del mismo vocablo en las coplas de Josué llevaron al entallador o al mentor de la ilustración a asociar texto e imagen mecánicamente y a ubicarlo con poco acierto. Más apropiada resulta su segunda aparición, en el pasaje en el que el rey de Macedonia y sus tropas cercan la villa de Susa para vengarse de Leriano por la liberación de Laureola de la cárcel (h. E3v.).

²³ Cito por la edición de 1551. En este caso, y frente a la edición de 1492 (Parrilla 1995: 34 y 112), se repite el término “batalla”.

De los *Retratos* copia fielmente el grabado que ilustra el libro I y II de Esther, en concreto el momento en el que el rey Asuero repudia a Vasti por desobediente al no comparecer en el banquete a su requerimiento y elige a Esther como nueva esposa, momento que inmortaliza la quintilla: “El rey Assuero mostrando / Su grande gloria y poder / Un combite celebrando / A Vasthi muger dexando / Escoge de nuevo a Ester” (h. K1v.) (fig. 6).



Fig. 6. *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Lyon, 1543



Fig. 7. *Cárcel de amor*, Zaragoza, 1551

Holbein presenta al rey de Persia sentado en un trono adornado con un sembrado de motivos vegetales que se han identificado con lirios o con la flor de lis, emblema heráldico de la monarquía francesa (Woltmann 1869: 28), aunque también muy utilizado como tema ornamental en la Europa occidental (Pastoureau, 2006: 118). La misma decoración aparece en otras obras de Holbein, por ejemplo, en el trono del rey sentado a la mesa en la *Danza de la Muerte*, en la “Cólera de Roboam”, recreada en el fresco que adorna una de las paredes de la Grossratsaal del ayuntamiento de Basilea (Salvini/Werner Grohn, 1972: 91-92, fig. 30j) o en la pintura, un poco posterior (c. 1535 y 1540), del rey Enrique VIII recibiendo, cual Salomón, a la Reina de Saba (*Collection of His Majesty the King* en el Castillo de Windsor).

La copia sampedrino (fig. 7) simplifica el diseño de la escena originaria eliminando el grupo de cortesanos de la izquierda y la interpreta como una audiencia real. En su primera aparición sirve para ilustrar el pasaje en el que, tras la prisión de Laureola, Leriano se dirige a palacio para hablar con el rey (“como supo que el rey era levantado, fuesse a palacio y presentes los cavalleros de su corte, hízole un habla en esta manera” [hs. C5r. - C5v.]). En la segunda, representa el momento en el que, tras la batalla y una vez conocida la maldad de los falsos acusadores comprados por Persio, Laureola es recibida en la corte por su padre el rey. Se recrea de este modo una escena de corte, una audiencia real, en la que el rey Asuero haría las veces del rey

Gaulo y Esther, en el segundo caso, las de Laureola (h. E6r.). Como en otros casos, también en este el grabado deja de tener un valor ilustrativo para cobrar otro referencial.

3. LA DANZA DE LA MUERTE DE HOLBEIN Y LA CÁRCEL DE AMOR

Además del Alfabeto de la Muerte²⁴, Holbein compuso una serie de imágenes conocidas como la *Danza de la Muerte*. Se trata de un conjunto de cincuenta y una imágenes, cuarenta de las cuales fueron cortadas por Hans Lützelburguer (Bernat Vistarini, 2001: 37-38). Como sucediera con los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Melchior et Gaspard Trechsel, a costa de Jean et François Frellon, publicaron las imágenes en forma de libro que alcanzó un extraordinario éxito en toda Europa. La primera edición apareció en Lyon, en 1538, con el título *Les Simulachres et historiées faces de la mort*, editada en cuarto y compuesta por cuarenta y una xilografías (Baudrier, 1901: 175-177)²⁵. A juicio de Víctor Infantes (1997: 177), esta obra tal vez sea “la Danza de la Muerte más conocida (y más editada)” del género. La disposición textual es pareja, como ya se ha comentado, a la de los *Retratos* y similar, por tanto, a la de los libros de emblemas, junto a los que puede considerarse (Infantes, 2007: 25). Entre 1542 y 1562, los hermanos Frellon sacaron siete ediciones en diferentes lenguas y con distintas adiciones. A partir de la de 1547, añadirán nuevos grabados anunciados ya desde la portada, grabados ajenos a Holbein y algunos, en principio, al tema de la muerte. El libro lleva ahora por título *Les images de la Mort, auxquelles son adjoustees dixsept figures*, Lyon, Jehan Frellon, 1547, y cuenta también con una versión latina titulada *Icones mortis*, ambas en octavo y con cincuenta y tres grabaditos (Baudrier, 1901: 209-210)²⁶.

El autor de las entalladuras de la *Cárcel de amor* tuvo que manejar cualquiera de las dos ediciones de 1547, la citada versión francesa *Les images de la Mort* o la versión latina *Icones mortis*, o bien la versión italiana titulada *Simolachri histoire e figure de la morte* (Lyon, 1549), pues en

²⁴ Hacia 1524 Holbein confecciona este alfabeto macabro (*Todesalphabet*), compuesto por veinticuatro capitulares historiadas con esqueletos arrebatando a personajes de diferente sexo, y apareció por primera vez en las *Vitae Graecorum Romanorum* de Plutarco (Basilea, 1531) (Infantes, 1997: 180). Puede verse reproducido en <http://www.dodedans.com/Eholbeinalf.htm>.

²⁵ Se puede consultar en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c/f7.image;https://archive.org/details/lessimulachreshi1538holb>;

²⁶ La versión latina, *Icones mortis* (1547), cuenta con los mismos grabados (https://books.google.fr/books?id=qE2lqtUX1gAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). La bibliografía sobre el pintor alemán y esta obra es ingente, como puede verse en el ajustado estado de la cuestión de Infantes (1997: 178-180).

ninguna de las anteriores a estas se recoge el grabado del niño con flecha en la mano (fig. 15) que, como se verá, le sirve para construir la portada de la continuación de Nicolás Núñez y, supuestamente, la de la *Cárcel de amor* (fig. 13). De *Les images de la Mort*, el monogramista L toma en concreto tres grabados, dos de los cuales pertenecen a imágenes de Holbein (fig. 8 y fig. 9)²⁷.



Fig. 8. *Les images de la Mort*, Lyon, 1562



Fig. 9. *Les images de la Mort*, Lyon, 1562



Fig. 10. *Cárcel de amor*, Zaragoza, 1551

²⁷ En las pruebas de imprenta, los grabados en cuestión aparecen designados como la Emperatriz (nº 29, Die Keyserinn) y la Reina (nº 30, Die Königin), según la numeración de Woltmann (1868, vol. 2: 407).

La primera (fig. 8) representa a una emperatriz cogida del brazo por la Muerte mientras camina acompañada de un amplio séquito femenino y aparece encuadrada entre una cita del libro de Daniel, capítulo IV, alusiva a los soberbios (“Dieu peut abaisser ceux qui cheminent en orgueil”), y la cuarteta: “Qui marchez en pompe superbe / La MORT un jour vous pliera: / Comme souz voz piedz ployez l’herbe, / Ansi vous humiliera” (h. A7v.)²⁸. La segunda estampa (fig. 9) muestra a una reina arrebatada por la Muerte vestida de bufón mientras otras mujeres la defienden y aparece precedida de una cita del libro Isaías, capítulo XXXII (“Vous femmes riches, levez vous & escoutez ma voix: par certain temps serez troubles”) y seguida de la cuarteta: “Leuez vous dames opulentes, / Ouyez la voix des trespassez: Apres maintz ans & jours passez, / Serez troublees & dolentes” (h. A8r.). Ambos grabados figuran contiguos en el libro de *Les images de la Mort* y esta disposición pudo ayudar al monogramista L a fundir los dos en una única escena en su copia (fig. 10). La xilografía en cuestión se emplea dos veces en la *Cárcel de amor* y la asociación pudo basarse en las quejas que tanto la reina madre de Laureola como la duquesa Coleria, madre de Leriano, le dirigen a la Muerte. En su primera aparición (h. D6v.), representa el momento en el que la reina va a visitar a su hija a la cárcel con un séquito de damas y en su parlamento la madre habla varias veces de la muerte y muestra su deseo de que Laureola muera de dolor en sus brazos antes que por la cuchilla del verdugo. Concluye el texto diciendo: “E assí ella y las señoras de quien fue acompañada se despidieron de ella con el mayor llanto de todos los que en el mundo son hechos”. Menos lograda está su segunda reaparición (h. G2r.), pues se emplea para ilustrar la llegada de la madre de Leriano, la duquesa Coleria, a su lecho de muerte, su desmayo y posterior planto en el que se dirige expresamente a la Muerte (“Oh muerte cruel enemiga, que ni perdonas los culpados ni absuelves los inocentes...”, h. G2v.). El tema de la muerte en ambos casos, la muerte impuesta como castigo a Laureola y la muerte voluntaria de Leriano, así como las quejas de reina y de la duquesa Coleria, ha llevado al entallador a asociar la historia sentimental con la nueva iconografía holbeiniana de la *Danza de la Muerte*. Aunque en la nueva xilografía se ha eliminado el esqueleto, la Muerte está muy presente en el trasfondo de ambas escenas.

²⁸ Cito por la edición de 1562, que puede consultarse en línea, http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001100808315. Como indica Infantes (2007: 17), es muy probable que se realizara una traducción de la obra a cargo de Hernando de Villarreal en 1557, titulada *Imagines dela muerte traduzidas en metro castellano con vna breve declaraci[n] sobre cada vna*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557. Un ejemplar de esta obra figura, en 1707, en la biblioteca del primer marqués de Dos Aguas, ítem 141 (Catalá Sanz, 1992: 119).

4. NUEVA PORTADA PARA LA *CÁRCEL DE AMOR* DE 1551

Si bien el único ejemplar conservado de esta tardía edición está mutilado de sus primeras hojas, su portada originaria sería idéntica, como ya se ha dicho, a la que abre la continuación de Nicolás Núñez (fig. 13). No tendría mucho sentido haber creado este grabado aparentemente *ex profeso* para ilustrar la *Cárcel de amor* y emplearlo solo para la adición de Núñez. El tamaño del grabadito es similar al de los anteriores y aparece enmarcado y enriquecido por una orla formada por distintas piezas xilográficas, parejas a las utilizadas en las portadas de otras obras salidas de su taller²⁹. A priori, sorprende la imagen elegida para adornar la portada porque, aparentemente, nada tiene que ver con la de las primeras ediciones. En la traducción catalana, y presumiblemente en la edición zaragozana de 1493, en la portada se alza el edificio de la cárcel (“vi cerca de mí, en lo más alto de la sierra, una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo”, Parrilla, 1995: 6), erigido sobre cuatro pilares y por cuyas escaleras asciende el Autor con la espada en la mano para rescatar al prisionero Leriano. La filacteria que ondea por encima del edificio lo identifica y da título a la “novela”: *Cárcel de amor* (fig. 11).



Fig. 11. Barcelona, 1493



Fig. 12. Zaragoza, 1523

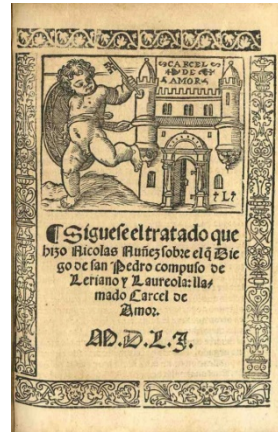


Fig. 13. Zaragoza, 1551

La imagen se populariza y se repite o imita en posteriores ediciones (fig. 12). También deja su huella en esta tardía de 1551, pues sigue respetando el motivo del edificio como identificador del libro al que da

²⁹ Por ejemplo, *La lengua de Erasmo nuevamente romançada por muy elegante estilo*, Zaragoza, a costas de Miguel de Çapila, mercader de libros, 1551 (Sánchez, 1913-1914, vol. 2: ítem 312).

título, pero con evidentes modificaciones. Como en los casos anteriores, el grabado (fig. 14) no es original y resulta de la copia y unión de dos estampas diferentes inspiradas en las obras antes comentadas. El grabador funde en una sola xilografía un grabado de los *Retratos* y otro de *Les images de la Mort*. De los *Retratos* toma la estampa que representa la visión del nuevo templo de Jerusalén según la descripción del profeta Ezequiel (fig. 16), precedida de una cita latina del libro de Ezequiel, capítulo XL (“Ezechieli prophetae futura restauratio civitatis & templi in visionibus ostenditur”) y seguida de una cuarteta que dice: “A Ezechiel demostrado / Fue en visión muy claramente / Que el templo ya derrocado / Sería bien restaurado / Y la ciudat juntamente” (h. L3r.). Si en el texto bíblico se describe con detalle el nuevo templo, sus alturas en codos, puertas, dependencias y adornos, en el grabado se presenta solo la fachada. El monogramista L por su parte ha copiado solamente la parte central del grabado originario, la correspondiente a la puerta oriental del templo contemplado en su visión y ha sustituido la inscripción de la cartela central por la de “Cárcel de amor”, equivalente a la filacteria que identifica el edificio y da título al libro en las ediciones incunables (fig. 11).



Fig. 14. Cárcel de amor, 1551



Fig. 15. *Les images de la Mort*, Lyon, 1562

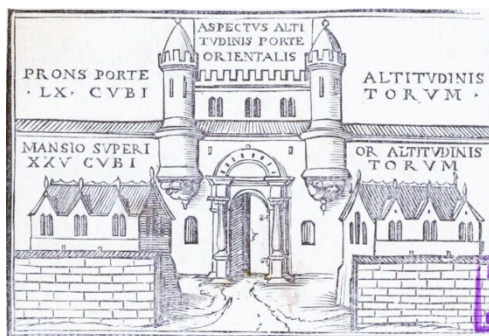


Fig. 16. *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Lyon, 1543

En primer plano, a la izquierda, y como saliendo del edificio, del templo ahora castillo, aparece un niño desnudo, armado con rodela y con una flecha-llave en la mano cual cupido o amorcillo sin alas. El entallador copia en este caso uno de los grabados de *Les Images de la Mort* (Lyon, 1547), obra en la que, como ya se ha comentado, se incrementa el número de grabados originarios con otros que nada tienen que ver en principio con la *Danza de la Muerte*. En concreto el que ahora nos ocupa pertenece a una serie de niños grabada probablemente por Veit Specklin (fig. 15). Como en los anteriores, va precedido de una cita en francés, en este caso del Éxodo, capítulo 19, alusiva a la orden divina dada a Moisés impidiendo al pueblo de Israel subir al monte de Sinaí durante la comparecencia del Señor, so pena de morir a flechazos o pedradas (“Il sera percé de sagettes. Exod. XIX”). La cuarteta que sigue al grabado le otorga otro sentido (“L’eage du sens, du sang l’ardeur / Est legier dard & foible escu / contre MORT, qui un tel dardeur / De son propre dard rend vaincu”) (h. D2v.)³⁰, destacando la inutilidad de las alegóricas armas de la juventud ante los dardos de la Muerte. El monogramista L ha transformado el virote que porta el niño en una llave-flecha con punta acorazonada, otorgando así un nuevo sentido a esta figura que pasa a representar al Amor, un cupidillo que hiere con su flecha y encierra o aprisiona a los amantes en la cárcel de Amor. El edificio, en origen el nuevo templo de Jerusalén, con su propio valor alegórico (Meyer, 2003), pasa a ser ahora un castillo que si bien no se ajusta a la detallada descripción sampedrino, puede interpretarse como la casa-prisión

³⁰ En la edición latina, las citas son otras. El lema reza “Confodietur iaculis” *Exodi IX* (sic) y la cuarteta describe al niño, imprudente por su edad, ardiente de sangre, desnudo y armado con broquel y dardo, armas que de nada le sirven en el desigual combate con la Muerte (“Hic puer aetate imprudens est sanguine fervens, / Cum parma iaculum (caetera nudos) habet. / Infelix puer, atque impar congressus atroci / MORTI, quae iaculis confodit hunc propriis”).

del Amor hasta donde es conducido Leriano: “e assí de Amor me vencí, que me truxo a esta su casa, la qual se llama cárcel de Amor” (h. A5r.). La casa de Amor es una cárcel, un castillo, y esta es la idea que se impone al grabador, antes que la écfrasis de la torre-cárcel del texto con sus pilares, figuras y colores luego interpretados simbólicamente, una imagen más difícil de representar. Pese a ello, la alegoría amorosa que encierra el enclave pervive al asociarse dicho espacio al Amor a través del cupidillo, como en los textos bíblicos y místicos o en la literatura clásica donde la alegorización del edificio deriva de su vinculación a una deidad (Kurtz, 1984: 133). La metáfora carcelaria y la alegoría del castillo de amor, de tan rica tradición en la literatura medieval y especialmente en la poesía cancioneril (Casas Rigall, 1995), se visualiza en esta imagen del castillo donde Amor, representado en la figura del niño desnudo, aprisiona a sus reos. Con relación al modelo de la edición incunable, se ha eliminado, por tanto, la imagen del Autor y se impone la del Amor.

5. DEL *ORLANDO FURIOSO* A LA *CÁRCEL DE AMOR*

La popularidad y la repercusión de las *Icones* en toda Europa sin lugar a dudas fueron extraordinarias. En Italia, como ya se ha explicado, Giolito obtuvo privilegio para ilustrar con estas imágenes una Biblia y, aplazado dicho proyecto, empleó algunos de estos grabados para adornar otras obras. Al margen de las antes comentadas, es posible advertir cierta influencia de las *Icones* en el grabado ubicado al inicio del canto V (Rinaldo defiende la inocencia de Ginebra) de la edición del *Orlando furioso* de Ariosto impresa por Gabriel Giolito en 1542, una edición muy relevante en la historia editorial italiana del siglo XVI (Nuovo-Coppens, 2005: 222 y ss.)³¹. La estética del grabado (fig. 17), especialmente la figura del rey entronizado y la tapicería del trono, adornado con la flor de lis, guardan estrechas similitudes con el grabado, ya comentado, del rey Asuero y Esther (fig. 6). Esta edición orlandiana de 1542 fue acogida como una novedad editorial con respecto a las anteriores (Zoppino, Pasini, Bindoni) y sirvió

³¹ Los cinco primeros cantos de la edición de Giolito de 1542, así como la traducción de Jerónimo de Urrea, aparecida en Amberes en 1549 y posteriormente en Lyon, en 1550, pueden consultarse en el HYPERTEXTO DEL ORLANDO FURIOSO: Traducción de Jerónimo de Urrea/[en línea].<http://stel.ub.edu/orlando/> [22/03/2017]. En algunas de las ediciones de la traducción castellana, el canto se numera como V y en otras como IV. En las ediciones de Lyon (1550) y Venecia (1575) se introducen cambios en la copia del grabado V. La trayectoria editorial de esta entalladura puede seguirse también a través de la colección digital *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini*, un proyecto en línea dirigido por Lina Bolzoni y coordinado por Alessandro Benassi y Serena Pezzini.

para la canonización editorial del poema, presentándolo como un nuevo clásico o como un clásico moderno³².



Fig. 17. *Orlando furioso*, Venecia, Gabriel Giolito, 1542



Fig. 6. *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo*, Lyon, 1543

Gabriel Giolito envuelve el texto ariostesco con nuevos y ricos materiales paratextuales, entre ellos los resúmenes de los cantos y las breves alegorías de Ludovico Dolce que le confieren un significado moral (Cerrai, 2001: 101). En la edición de 1542, el poema se enriquece también con un nuevo programa iconográfico que, frente al de otras ediciones anteriores, presta más atención a la materia poética y muestra una nueva conciencia de la complejidad estructural del poema. Así como en los grabados de la edición del *Orlando furioso* de Zoppino (1530, 1536) se fija o inmortaliza un momento, una instantánea de la historia, en cada una de las xilografías de Giolito se presenta una imagen plurinarrativa en un reducido espacio (6,5 mm x 12 mm) que condensa la materia del canto y la fija en la mente del lector (Cerrai, 2001: 105, nota 20). Se muestra una escena múltiple constituida, en la mayoría de los casos, por no más de dos núcleos episódicos distintos dispuestos en varios planos, asignando el primero al episodio que, a juicio del ilustrador, resulta más importante en el interior del canto. Como en tantas otras ocasiones, también en esta se desconoce la identidad del artista o artistas de estos grabados³³.

La *Cárcel de amor* copia y retoca el grabado que adorna el canto V del *Orlando furioso* de esta edición veneciana de 1542 (fig. 17), que el entallador pudo conocer también por la traducción española de Jerónimo de Urrea aparecida en Amberes, en las prensas de Martín Nuncio, en 1549 (en

³² Entre los años 1542 y 1560, Ariosto se convierte en uno de los autores principales de la casa de la Fenice y, en estas fechas, Giolito publicó no menos de 27 ediciones diferentes del *Orlando furioso*. La relevancia de esta edición de 1542 ha sido destacada por la crítica, ver al respecto la amplia bibliografía citada por Langiano (2013: 77-79, nota 18).

³³ Se ha propuesto identificar al ilustrador con el pintor boloñés Jacopo Francia (Langiano, 2013: 81, nota 27). Es posible, no obstante, que tras el programa iconográfico se encuentre Ludovico Dolce (Degl'Innocenti, 2011: 308).

este caso numerado como canto IV) y posteriormente en Lyon, en 1550, en las de Guillaume Roville. En este canto orlandiano se narra cómo, durante su viaje a Escocia, Rinaldo (Renaldos) conoce, a través de Dalinda, los amores secretos entre la princesa Ginebra y el caballero Ariodante y las tentativas del celoso duque Polineso de separarlos con engaño.



Fig. 17. *Orlando furioso*, Venecia,
Gabriel Giolito, 1542



Fig. 18. *Cárcel de amor*, 1551

Se trata, por tanto, de un relato de segundo grado con entidad propia en el que al final se implica Rinaldo. En el engaño urdido por Polineso participa la citada Dalinda, que se disfraza de Ginebra para hacer ver a Ariodante que su amada le es infiel y recibe en su palacio a Polineso. Ginebra es acusada injustamente de adulterio y condenada a muerte por la ley de Escocia si no se demuestra su inocencia. Ariodante se aleja de la corte y, tras un intento de suicidio, regresará de forma encubierta para comprobar la reacción de Ginebra ante las noticias de su falsa muerte. Conocida la verdad de la historia por boca de Dalinda, Rinaldo lucha con Polineso y le obliga a declarar ante toda la corte el engaño tramado. Si en el grabado de Zoppino (1530) solo se presenta la escena del balcón, el momento en el que Polineso engaña a Ariodante, en el de Giolito se muestra la relación causa-efecto entre el engaño nocturno presenciado por Ariodante y su hermano Lurcanio y la conclusión del duelo ordálico que prueba la inocencia de la hija del rey de Escocia, “fiero spettatore e testimone della giusta sconfitta di Polineso” (Rizzarelli, 2014: 151). La imagen en dos planos crea una correspondencia entre una visión falsa y la realidad desenmascarada por el caballero Rinaldo. En la representación visual, se pasa a primer plano a Rinaldo en el momento en el que reduce a Polineso en presencia del rey de Escocia y de su séquito y del propio Ariodante como caballero encubierto. Como en otros casos, también en este se privilegia el componente épico del poema antes que el amoroso, lo mismo que en las alegorías de Ludovico Dolce (Langiano, 2013: 81). La caída del malvado duque pone al descubierto, en segundo plano, el núcleo de la historia de Ginebra, el

momento del engaño, para permitir al espectador constatar la veracidad de las palabras de Dalinda. La relevancia otorgada a este relato (la historia de Ginebra y Ariodante) dentro del relato (*Orlando furioso*) se omite en las ilustraciones del canto V en ediciones italianas posteriores.

Como se habrá advertido, la historia contada por Dalinda guarda afinidades temáticas con la narrada por Diego de San Pedro en la *Cárcel de amor* y esta asociación es la que llevaría al ilustrador de la “novela” sentimental española a reutilizarlo (fig. 18). Con él se visualiza el duelo entre Leriano y Persio, el duque que, como Polineso, ha difamado y acusado de adulterio a Laureola en presencia del rey, ahora el de Macedonia. Al pie del cadalso real, Leriano tiene en el suelo a Persio y, después de cortarle la mano derecha, le conmina a desdecirse de la falsa acusación (h. C4v.)³⁴. Con respecto al grabado original, en la copia se ha simplificado el grupo de caballeros que flanquean el cadalso real y se ha respetado la escena del balcón, que vendría a representar la falsa acusación, si bien se ha suprimido la figura de Ariodante y su hermano Lurcanio presenciando el engaño. El mismo grabado vuelve a utilizarse más adelante para adornar el pasaje en el que, en el asedio de la ciudad de Susa por parte del rey, Leriano quema una estancia de un pariente de Persio y toma prisionero a uno de los difamadores de Laureola, obligándole a desdecirse. De nuevo, el trasfondo de la falsa acusación y la reparación por parte del caballero justifica la reutilización del grabado, aunque en este pasaje el rey no esté presente.

El uso del grabado orlandiano en esta “novela” sentimental española que tanta popularidad había alcanzado en Europa a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, puede considerarse como un ejemplo temprano de la fortuna figurativa del paradigma iconográfico fijado por *Orlando furioso* de 1542 y puede sumarse a los ejemplos acopiados por Degl’Innocenti (2011: 304). El traspaso se justifica por la identificación de motivos recurrentes en estas dos historias de corte sentimental y caballeresco, en concreto el de la calumnia o falsa acusación de adulterio y el de la defensa de la inocencia de la acusada en batalla singular. Es de hecho la idea que recoge el resumen del canto de Ludovico Dolce añadido al pie del grabado en la edición de 1542 y traducido en la versión española de 1550³⁵. Idéntica asociación llevará años

³⁴ En la *Cárcel de amor*, la disposición contigua de este grabado del *Orlando furioso* (fig. 18) con tintes holbeinianos (h. E5v) y el del rey Asuero y Esther (h. E6r), procedente de los *Retratos* (fig. 6), resalta las similitudes entre ambos y la dependencia, a la par que otorga cierta uniformidad estética.

³⁵ “En este quinto canto, por Ginebra falsamente acusada y librada por Renaldos, se muestra que por mucho que una falsa calumnia pueda, no por eso menos la inocencia es defendida de Dios, principalmente de aquellos que de su ayuda desconfían” (Lyon, 1550); ver <http://stel.ub.edu/orlando/ediciones.php>. Giolito reutiliza los mismos grabados para ilustrar la obra de Laura Terracina *Discorso sopra il principio di tutti i canti d’Orlando Furioso*,

más tarde al propio Ludovico Dolce a reutilizar dicho grabado para adornar el canto I de *Le Prime imprese del conte Orlando* (Venecia, Gabriel Giolito, 1572) (Degl'Innocenti 2011: 311). El grabado reenvía al texto orlandiano y el lector ariostesco pudo verlo como un guiño de tranquilidad al recordar el triunfo final de la virtud resumido visualmente en la estampa.

La renovación iconográfica de la *Cárcel de amor* de 1551 se completa con otra suerte de materiales, tacos y adornitos, propios de la imprenta de Esteban de Nájera y repetidas veces utilizados en la ilustración de otras obras, especialmente en los proyectos poéticos al comienzo recordados. La estética de estos últimos nada tiene que ver, sin embargo, con la delicadeza, expresividad y fuerza plástica de estos grabados de traza holbeiniana. El diseño iconográfico de esta tardía edición de la *Cárcel de amor* en su conjunto no responde en modo alguno a un programa pictórico concebido *ad hoc* para la ilustración del libro, como el de la edición de 1493, sino a la adaptación y ajuste de materiales de acarreo. Sin duda, para Esteban de Nájera y Miguel de Zapila habría resultado más costoso económicamente crear *ex novo* una serie original de grabados que reutilizar, copiar y ajustar grabados ya existentes. Ignoramos a quién se encomendó dicha tarea y el grado de implicación, si es que lo tuvo, del monogramista L, pero lo cierto es que el resultado de la empresa estéticamente es muy desigual. En cualquiera de los casos, para acometerla se tomó como modelo el programa iconográfico de 1493, pues se ilustran los mismos pasajes y se buscan grabados que se adecúen al texto, pero respetando, en la medida de lo posible, la idea de los iniciales (castillo-prisión, Leriano y Laureola escribiendo, asalto a la ciudad, duelo ante el rey, audiencia real, encuentro de la reina y Laureola, etc.).

Las xilografías firmadas por el monogramista L aquí comentadas son claramente las más ricas por la procedencia de los grabados, la habilidad con la que los copia y el ingenio que muestra para crear nuevas escenas a partir de dos estampas diferentes. Las tres obras de las que selecciona las imágenes que luego imitará, los *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo* (1543), *Les images de la Mort* (1547) y el *Orlando furioso* (1542) de Giolito, alcanzaron una extraordinaria difusión en toda Europa y se hicieron famosas por sus grabados. En este sentido, la *Cárcel de amor* se renueva con un material iconográfico totalmente nuevo, reciente, moderno y muy europeo. El grabador o el mentor de la ilustración del libro muestra su capacidad lectora e interpretativa a la hora de asociar historias y acomodar los grabados remedados a nuevos contenidos, sin importarle cruzar la historia sagrada con

Venecia, 1549-1550, pero “non riutilizzò quei legni per altri testi salvo che in rarissime occasioni” (Degl'Innocenti, 2011: 305).

la fábula vana. La propia “novela” sentimental le daba pie para ello al mezclar en la historia amorosa de Leriano y Laureola lo profano y lo sagrado. La crítica ha destacado en repetidas ocasiones los componentes religiosos de la misma, entre otros, la relación del sufriente Leriano con la pasión y muerte de Cristo, el planto de la duquesa Coleria con los lamentos de la Virgen, la conexión estructural de la historia con los retablos de santos o su relación con la tradición penitencial o contemplativa (Parrilla, 1995: 155-156; Whinnom, 1997; Baldissera, 2000; Miguel-Prendes, 2004). No resulta por ello extraño tal apropiación, máxime cuando el carácter narrativo de estos retratos o imágenes de la historia sagrada, lo mismo que el de los simulacros de la *Danza de la Muerte*, se prestaba también a ello y facilitaba la conversión de estas imágenes sacrosantas en profanas. Es lo que, años después, hará también Gabriel Giolito ilustrando con ellas una serie de textos clave de la literatura en lengua vulgar como son el *Decamerón* o las *Metamorfosis*, una práctica en la que, sin embargo, probablemente nunca pensó Frellon cuando, en el prólogo de los *Retratos*, explica que el objetivo del libro es desechar con estas tablas sagradas las figuras profanas. En general, los grabados elegidos se ajustan bien al contenido del texto y en algunos casos (grabado orlandiano y los procedentes de la *Danza de la Muerte*) sorprende la capacidad de asociación y la finura con la que el desconocido ilustrador hila las historias. Estos grabados evidencian una interconexión iconográfica paneuropea y encierran un juego intertextual de difícil decodificación para el lector actual, pero hartamente revelador de cómo pudieron leerse e interpretarse estas obras.



BIBLIOGRAFÍA

- Andreoli, Ilaria, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Thèse en cotutelle Università Ca' Foscari Venezia y Université Lumière Lyon 2, 2006.
- Aznar Recuenca, Mar, *La figura y patrocinio artístico del Inquisidor y Arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585): vínculos y conexiones culturales en los territorios peninsulares en el siglo XVI*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, tesis doctoral, 2016. <https://zaguan.unizar.es/record/56351/files/TESIS-2016-176.pdf>.
- Baldissera, Andrea, “La novela sentimental e le arti figurative: la *Cárcel de amor* di Diego de San Pedro”, en *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio*

- 1998), ed. L. Secchi Tarugi, Franco Cesati, Florencia, 2000, pp. 233-246.
- Baudrier, Julien, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI siècle*, Lyon / Paris, Louis Brun / A. Picard et Fils, 1901, vol. 5.
- Beltrán, Vicenç, *Primera parte de la silua de varios romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto. Hay algunas canciones y coplas graciosas sentidas*, Madrid, Frente de afirmación hispanista, 2016.
- Bernat Vistarini, Antonio, ed., Hans Holbein, *Imágenes del Antiguo Testamento*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor y Ediciones UIB, Medio Maravedí, 2001.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, “Los grabados de la *Cárcel de amor* (Zaragoza, 1493, Barcelona, 1493, Burgos, 1496): la muerte de Leriano”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, eds. Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre, [León], Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007, pp. 367-379.
- Catalá Sanz, Jorge Antonio y Juan José Boigües Palomares, *La biblioteca del Primer Marqués de Dos Aguas, 1707*, Valencia, Departamento de Historia Moderna, 1992.
- Caravaggi, Giovanni, “Esteban Godines de Nájera y Juan Coloma”, *Revista de poética medieval*, 28, (2014), pp. 177-187.
- Casas Rigall, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- Cerrai, Marzia, “Una lettura del *Furioso* attraverso le immagini: l’edizione giolitina del 1542”, *Strumenti critici*, 95/1, (2001), pp. 99-132.
- Coppens, Christian y Angela Nouvo, “The Illustrations of the Unpublished Giolito Bible”, en *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, eds. Mathijs Lamberigts y A. A. den Hollander, Leuven, Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain, 2006, pp. 119-141.
- Corfis, Ivy A., ed., *Diego de San Pedro’s «Cárcel de amor». A Critical Edition*, Tamesis Books, London, 1987.
- Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros, 1996.
- Degl’Innocenti, Luca, “*Ex pictura poesis*. Invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle *Prime imprese del conte Orlando* di Lodovico Dolce”, en “*Tra mille carta vive ancora*”. *Ricezione del “Furioso” tra immagine e parole*, eds. Lina Bolzoni, Serena Pezzini,

- Giovanni Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini fazzi editore, 2011, pp. 303-320.
- Deyermont, Alan, "The Woodcuts of Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*, 1492-1496", *Bulletin Hispanique*, 104/2, (2002) [*Hommage à François Lopez*], pp. 511-528.
- Esteban Lorente, Juan Francisco, "El influjo de la emblemática en el arte aragonés", en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 143-162.
- Francomano, Emily C., "Re-reading woodcut illustratio in *Cárcel de amor* 1493-1496", *Titivillus*, 1, (2015), pp. 143-156.
- Fraxanet Sala, M.^a Rosa, "Estudio sobre los grabados de la novela *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro", en *Estudios de iconografía medieval española*, ed. Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, pp. 429-82.
- González Echevarría, Francisco Javier, "El resumen español de Amberes, *Ymagines*, realizado por Hans Holbein, el Joven y Miguel Servet en 1540", *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 12, (2002), pp. 135-152.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, "Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1996)*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial, R.C.U. Escorial-M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, Madrid, 1996, pp. 721-750.
- Infantes, Víctor, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Infantes, Víctor, "Hans Holbein, las Danzas de la Muerte y los primeros libros de emblemas: ¿la imagen de un texto o el texto de una imagen?", en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, a cura di Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 9-25.
- Kurtz, Barbara E., "Diego de San Pedro's *Cárcel de amor* and the Tradition of the Allegorical Edifice", *Journal of Hispanic Philology*, 8/2, (1984), pp. 123-138.
- Langiano, Anna, "Sulla ricezione cinquecentesca del *Furioso* nelle arti: traduzioni possibili?", *Cahiers d'études italiennes*, 17, (2013), pp. 71-91.
- Marín Pina, M^a Carmen, "La *Cárcel de amor* zaragozana (1493), una edición desconocida", *Archivo de Filología Aragonesa*, 51, (1995), pp. 75-88.

- Marín Pina, M^a Carmen, “La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta”, en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, ed. M^a Jesús Lacarra, con la colaboración de Nuria Aranda García, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2016, pp. 151-172.
- Martínez Pereira, Ana, “Los manuales de escritura de los Siglos de Oro: problemas bibliográficos”, *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4, (2003-2004), pp. 133-159.
- Meyer, Ann R., *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*, Cambridge, DS Brewer, 2003.
- Michael, Erika, “Some Sixteenth-Century venetian Bible Woodcuts Inspired by Holbein’s *Icones*”, *Print Quarterly*, 7/3, (1990), pp. 238-247.
- Michael, Erika, “The Iconographic History of Hans Holbein the Younger’s *Icones* and their Reception in the Later Sixteenth Century”, *Harvard Library Bulletin*, 3, (1992), pp. 28-47.
- Miguel-Prendes, Sol, “Reimagining Diego de San Pedro’s Readers at Work: *Cárcel de Amor*”, *La corónica*, 32/2, (2004), pp. 7-44.
- Montero, Juan, “La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: el *Cancionero General de Obras Nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1554)”, en *En torno al canon. Aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo Paso-Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-438.
- Nagler, George Kaspar, *Die Monogrammisten und die jenigen bekannlen und unbekannten Künstler aller Schulen: welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben...*, München & Leipzig, G. Hirths’s Verlag, 1897, vol. 4. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015014059698;view=1up;seq=11>>
- Nuovo, Angela y Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell’Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- Ostolaza Elizondo, M^a Isabel, “El programa iconográfico de la *Series totius Historiae Sacri Evangelii Iesu Christi* de Adrián de Amberes”, en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, II, dir. Pedro M. Cátedra & M^a Luisa López-Vidriero, ed. M^a Isabel de Páiz Hernández, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 337-354.
- Pallarés, Miguel Angel, *La "Cárcel de amor" de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: "membra disjecta" de una edición desconocida*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994.

- Parrilla, Carmen, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Barcelona, Critica, 1995.
- Parrilla, Carmen, “La arenga de Leriano en la *Cárcel de amor*, una noticia sobre su difusión”, *Revista de poética medieval*, 16, (2006), pp. 171-178.
- Parrilla, Carmen, “Vestir las palabras: grabados xilográficos en la ficción sentimental”, *Revista de poética medieval*, 30, (2016), pp. 259-285.
- Pastoureau, Michel, “Una flor para el rey. Jalones para una historia medieval de la flor de lis”, en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 107-121.
- Pedraza Gracia, Manuel José, “La imprenta zaragozana del impresor Pedro Bernuz a través de los protocolos del notario Pedro Bernuz II”, *Zurita*, 72, (1997), pp. 29-52.
- Pedraza Gracia, Manuel José, “Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577”, *Pliegos de Bibliofilia*, 11 (2000), pp. 3-22.
- Pedraza Gracia, Manuel José, “Minor Printing Offices in Fifteenth and Sixteenth-Century Aragón: Híjar, Huesca and Épila”, en *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe. A Contribution to the History of Printing and the Book Trade in Small European and Spanish Cities*, ed. Benito Rial Costas, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 309-323.
- Rizzarelli, Giovanna, “Vedere il tempo: strategie narrative nelle illustrazioni”, en *L’“Orlando furioso” nello specchio delle immagini*, dir. Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014, pp. 141-182.
- Rodríguez Pelaz, Celia, “La danza de la muerte en los impresos navarros de los siglos XVI y XVII”, *Ondare*, 18, (1999), pp. 275-317.
- Salvini, Roberto, *La obra pictórica completa de Holbein el joven*, Barcelona, Noguer, 1972.
- Sánchez, Juan Manuel, *Bibliografía Aragonesa del siglo XVI*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1913-1914. (Ed. facsímil con Introducción de Remedios Moralejo Álvarez y Leonardo Romero Tobar, Madrid, Arco Libros, 1991; Col. Tipobibliografía Española).
- Penney, Clara Louisa (1965), *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America.
- Thomas, Enrique Sir, *Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*, Valencia, Editorial Castalia, 1949.
- Thieme, Ulrich, Felix Becker, Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1980.

- Vázquez Bravo, Hugo, Miguel Ángel Pallarés Giménez y María Josefa Sanz Fuentes, eds., *La conquista del reino de Nápoles con todas las cosas que Gonçalo Fernádes ha hecho después que partió de España con toda su armada*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Centro de Estudios Borjanos, 2016.
- Vindel, Francisco, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, Editorial Orbis, 1942.
- Werner Grohn, Hans (1964), *Hans Holbein*, Buenos Aires, Editorial Codex, 1964.
- Whinnom, K., “Cardona, the Crucifixion, and Leriano’s Last Drink”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550: redefining a genre*, eds. Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Tamesis, London, 1997, pp. 207-215.
- Woltmann, Alfred, *Holbein und seine zeit*, Leipzig, Seemann, 1868.
- Woltmann, Alfred, “Somme of the characteristics of pictorial art, as founded on sacred history, with especial remarks of several of Holbein’s Bible Figures”, en *Holbein’s Icones Historiarvm Veteris Testamenti*, ed. Henry Green, London, The Holbein Society, 1869, pp. 18-32.